



TITLE:

Une certaine gêne à l'égard de la voix ?

AUTHOR(S):

Philippe, Gilles

CITATION:

Philippe, Gilles. Une certaine gêne à l'égard de la voix ?. ZINBUN 2020, 50: 159-179

ISSUE DATE:

2020-03

URL:

<https://doi.org/10.14989/250749>

RIGHT:

© Copyright March 2020, Institute for Research in Humanities Kyoto University.

Spécial Topic / Dossier spécial :

Marguerite Duras, une voix fantôme : roman, théâtre, cinéma

Une certaine gêne à l'égard de la voix ?

La chose semble peu contestable : Marguerite Duras est, par excellence, une auteure de la voix. Elle l'a dit et redit : « Il faut que le texte "sorte". Il faut que le texte soit dit. Par une voix¹. » Et l'on en aurait une première preuve dans le fait que la voix de Duras est peut-être la plus célèbre et la plus aisément reconnaissable de la littérature française, une seconde dans le fait que l'écrivaine a souvent utilisé cette voix comme support privilégié de ses textes, dès lors qu'il s'agissait de les porter à l'écran, au point qu'elle put considérer, un jour, que la seule version filmique vraiment satisfaisante de *L'Amant* serait, sans autre incarnation, la captation de sa propre lecture du roman.

La critique universitaire s'est d'ailleurs déjà fréquemment interrogée sur la présence et l'esthétique de la voix chez Duras ; la critique journalistique a fréquemment utilisé le terme dans le titre d'articles ou d'émissions qui étaient consacrés à son œuvre. J'aimerais ici non pas nier l'évidence mais la prendre à rebours et, en quelque sorte, interroger son envers : et si finalement Duras n'avait pas été à l'aise avec la voix, si quelque chose la gênait dans la voix ? C'est à cette question que je vais tenter de répondre au terme de deux parcours : le premier prendra appui sur des chiffres, le second sur des dates.

Le mot *voix* dans les romans de Marguerite Duras

« C'est extrêmement important, la voix, dans vos livres », disait Xavière Gauthier à Marguerite Duras en 1973². Mais est-ce si vrai, et est-ce si simple ? Pour rendre compte du rôle de la voix dans l'œuvre de Marguerite Duras, on peut partir des données les plus immédiates : la présence du terme même dans ses romans (ce mot me servant ici de catégorie générique par défaut et commodité). Or, si l'on sélectionne douze des récits les plus importants de l'écrivaine, le premier résultat est décevant ; avec 326 occurrences pour 440 000 mots, la densité du terme n'a rien de spectaculaire : 0,74 occurrence pour 1000 mots. C'est à peu près le taux que l'on obtient si l'on se livre au même calcul pour deux romans bien différents, mais qui emblématisent le canon littéraire français des XIX^e

¹ Marguerite Duras, *La Couleurs des mots, Entretiens avec Dominique Noguez autour de huit films* (1984), Paris, Benoît Jacob, 2001, p. 195.

² *Les Parleuses* (1974), OC3, p. 11.

et xx^e siècles : *Madame Bovary* de Gustave Flaubert présentait, en 1857, 0,8 occurrence du terme ; *L'Étranger* d'Albert Camus en présentait, en 1942, 0,7 occurrence pour 1000 mots.

Bien sûr, de tels résultats appelleraient des comparaisons plus fines : *Du côté de chez Swann* ou *Voyage au bout de la nuit* ont des taux d'apparition étonnamment plus bas ; il est en revanche assez rare qu'un roman du canon dépasse la barre d'une occurrence pour 1000 mots. Mais surtout, le taux moyen de Duras cache le fait que certains de ses romans se situent nettement en-dessous, d'autres nettement au-dessus de la moyenne attendue de 0,75 : c'est par exemple le cas des *Petits chevaux de Tarquinia*, qui offrait en 1953 le taux le plus faible de représentation du mot *voix* dans la production de Duras (0,3 occurrence pour 1000 mots), tandis qu'en 1969, *Détruire dit-elle* en offrait le taux le plus élevé (1,6 occurrence pour 1000 mots).

À en juger sur ces seuls deux exemples, on serait tenté de présenter une hypothèse intuitivement satisfaisante : l'œuvre aurait progressivement fait une place de plus en plus grande au thème de la voix, au fur et à mesure que l'auteure y devenait plus sensible. Généralement retenu, selon le souhait de la romancière, comme marquant la limite entre sa première et sa seconde manière, *Moderato cantabile* présentait d'ailleurs en 1958 un taux exactement intermédiaire entre nos deux extrêmes : 0,95 occurrence pour 1000 mots.

Cette belle hypothèse ne résiste pourtant guère à l'observation plus fine et à l'élargissement du corpus. Si, en 1944, le deuxième roman de Duras, *La Vie tranquille* recourait fort peu au mot *voix* (0,4 occurrence pour 1000 mots), son premier roman *Les Impudents*, l'année précédente, l'avait utilisé massivement : 1,3 occurrence pour 1000 mots. Quarante-deux ans plus tard, *Les Yeux bleus cheveux noirs* présente un taux élevé (1), mais ce taux retombe pour les deux romans suivants : *Emily L.* en 1987 (0,6) et *Yann Andrea Steiner* en 1992 (0,8). Nous revoici soudain reconduits à la moyenne de *Madame Bovary* et de *L'Étranger*, celle du fort peu durassien *Thérèse Desqueyroux* de François Mauriac (1928), ou encore celle que l'on retrouve dans les romans qui précédaient l'extrême de *Détruire dit-elle* : *Le Ravissement de Lol V. Stein* en 1964, *Le Vice-Consul* en 1966, avec respectivement des taux de 0,8 et 0,7 pour 1000 mots.

La densité d'apparition du terme *voix* ne permet donc nullement de proposer ou de confirmer une périodisation de l'œuvre de Duras ou de sa sensibilité à ce thème. Elle ne se laisse pas non plus ramener à un changement de son esthétique : si *L'Amant* se donne en quelque sorte comme une réécriture, sur une base rédactionnelle radicalement différente, d'*Un barrage contre le Pacifique*, les deux livres offrent un taux de représentation du mot *voix* presque identique, avec même une légère avance du roman de 1950 (0,6) sur celui de 1984 (0,5).

Encore convient-il de ne pas prendre ces chiffres trop au sérieux : la proximité quan-

UNE CERTAINE GÊNE À L'ÉGARD DE LA VOIX ?

titative masque en effet bien des différences linguistiques et littéraires. Il conviendrait ainsi de nuancer d'emblée mon dernier exemple : le mot *voix* apparaît de façon disséminée dans *Un barrage contre le Pacifique*, plus groupée dans *L'Amant* (que l'on songe par exemple à la dernière page du roman). Il ne reçoit en outre pas du tout le même type de caractérisation : assez convenue en 1950 (*voix assurée, timide, lente et ponctuée, altérée, sans timbre, blanche, suppliante, raffermie, pleurnicharde, fatiguée, douce et basse, nette mais éraillée, enrouée, enfantine, basse et triste...*), plus étoffée et recherchée en 1984 (*voix « feutrée, intime, caressante », « voix basse, un peu discordante dans les aigus », « voix doublée, dans une langue comme traduite, malaisée »*³...).

Même pour des livres presque contemporains et avec des taux similaires, de sérieuses différences apparaissent quand on y regarde de plus près : si, en 1964, *Le Ravisement de Lol V. Stein* dote le mot *voix* d'adjectifs souvent psychologiques qui donnent accès, par métonymie, au ressenti du personnage (*voix triste, voix inquiète, voix soulagée...*), cette tendance est bien moins nette dans *Le Vice-Consul* : cette fois, les épithètes décrivent ou jugent la voix elle-même (*voix atténuée, vieille, blanche, douce, ingrate, belle, altérée, fausse...*), sans servir de prétexte à une notation psychologique.

Inversement, des taux très différents peuvent masquer des fonctionnements assez proches : le taux de *Moderato cantabile* est le triple de celui des *Petits Chevaux de Tarquinia*, mais dans les deux cas une occurrence sur deux ne reçoit pas d'épithète. Le même constat peut être fait pour les derniers romans de l'œuvre : le mot *voix* y est très inégalement représenté, mais dans tous les cas il y apparaît peu ou faiblement caractérisé. Les différences de traitement qui s'y observent ne sont d'ailleurs nullement réservées au mot *voix*, mais correspondent à des choix stylistiques valables pour l'ensemble de chaque texte. Yann Andréa Steiner est ainsi connu pour la brusque saillie de phrases très ambitieuses qui rompent avec l'extrême blancheur du tissu rédactionnel, et ce jeu peut aussi concerner le mot *voix* : « Il y avait votre voix. La voix d'une incroyable douceur, distante, intimidante, comme à peine dite, à peine perceptible, comme toujours un peu distraite, étrangère à ce qu'elle disait, séparée⁴. » *Les Yeux bleus cheveux noirs* joue sur une esthétique de la répétition avec ou sans variation, et là encore le procédé concerne bien sûr aussi la voix : « Les voix sont partout pareillement légères et vides », lit-on au début du roman, et la même caractérisation revient à peine modifiée bien plus loin⁵ ; il y est trois fois question de « la douceur de la voix » ; par deux fois, une voix y est dite « très basse, sourde », deux fois « haute et claire », etc.

³ *L'Amant* (1984), OC3, p. 1489, 1492 et 1494. Pour ne pas surcharger les notes, je me permettrai de n'indiquer ici les pages que des citations les plus intéressantes.

⁴ Yann Andréa Steiner (1992), OC4, p. 783.

⁵ *Les Yeux bleus cheveux noirs* (1986), OC4, p. 215 et 256.

Les Impudents et *Détruire dit-elle* présentent, et de loin, les taux les plus élevés de représentation du mot *voix* dans l'œuvre de Duras, et pourtant tout les oppose. Dans le roman de 1969, *voix* est souvent sujet de la phrase ; le mot y reçoit rarement une épithète, et les adjectifs convoqués sont monochromes voire incolores : comme dans *La Vie tranquille* ou *Moderato cantabile*, ils insistent presque systématiquement sur la faiblesse de la voix (laquelle est *douce, presque imperceptible, basse, terne, lointaine, exténuée, blanche...*), et les quelques exceptions prennent alors une saillance particulière (voix « vive, presque brutale », et par deux fois : « voix nette, haute, d'aérogare »⁶). Dans le roman de 1943, en revanche, la gamme de caractérisation des voix était bien plus large, les épithètes nombreuses, variées et précises, voire inusuelles. Conformément au protocole du roman réaliste et psychologique, ces adjectifs y évoquent souvent directement le ressenti du personnage : une voix peut ainsi être « mourante de sommeil », « attentive à ne pas effrayer », « à peine surprise » : « voix haletante et qui exprimait par la variété des intonations l'alternance cruelle de son désespoir et de son amour » ; « La voix de Mme Taneran [...] avait quelque chose de méprisant et il y perceait plus qu'une lassitude, un découragement si profond que tout s'y abîmait, y disparaissait comme fêtu de paille »⁷.

Sans surprise, quelque chose se joue donc dans une sorte d'hésitation, qui peine à se résoudre, entre les deux définitions retenues par les lexicographes : la voix est, d'une part, un simple medium ou la faculté qu'ont les êtres humains à émettre des sons articulés ; la voix est, d'autre part, ce qui caractérise, par son timbre et ses intonations, une personne comme singularité sonore ou comme sensibilité expressive en situation. Entre ces deux définitions et surtout entre ces deux conceptions de la voix, Duras semble avoir, sinon toujours du moins souvent, hésité, si bien que l'on peine à dégager une cohérence évolutive qui ne force pas l'évidence des textes et ne radicalise pas, comme concerté ou même conscient, un parcours dont on aurait tort de négliger les soubresauts, les attermoissements, les tensions, les allers-retours.

Dans *Le Marin de Gibraltar* par exemple, en 1952, la voix apparaît d'abord essentiellement comme un medium sonore, et par 17 fois (un tiers exactement des 51 occurrences du mot *voix*) revient la collocation *voix basse*⁸. Dans *Le Vice-Consul* en 1966, c'est presque l'inverse : aucune *voix basse* désormais, mais à sept reprises la « voix sifflante » du vice-consul ; plus qu'un simple phénomène sonore, la voix est ici ce qui caractérise un indi-

⁶ *Détruire dit-elle* (1969), OC2, p. 1096, 1002 et 1114.

⁷ *Les Impudents* (1943), OC1, p. 120 et 91.

⁸ Le taux d'apparition de *voix* est de 0,5 occurrence pour 1000 mots dans *Le Marin de Gibraltar* (1952), qui n'a pas été pris en considération pour le calcul de la moyenne de l'œuvre, afin de ne pas donner un poids indu aux romans du début des années 1950, qui sont tous trois bien plus longs que ceux que l'auteure devait faire paraître plus tard.

UNE CERTAINE GÊNE À L'ÉGARD DE LA VOIX ?

vidu dans l'irréductible singularité de sa personnalité, de son histoire et de sa relation au monde. Mais le pendule ne cesse d'aller d'un côté puis de l'autre : plus aucune mention de cette « voix sifflante » dans *India Song*, où en 1973 nous retrouvons pourtant le vice-consul de France à Lahore.

La « vocation » tardive de Marguerite Duras

Rien ne semble alors émerger de cet étrange fouillis, de cette incohérence des chiffres et des pratiques. Duras fait une chose puis son contraire, et l'on en vient à douter que Xavière Gauthier ait vraiment eu raison de lui dire : « C'est extrêmement important, la voix, dans vos livres. »

On ne doit pourtant pas se laisser trop vite décourager par l'austérité et la méticulosité de ces observations, ni même par le fait qu'elles aboutissent à une conclusion simple et un peu décevante : la présence et le statut de la voix semblent renégo-ciés d'œuvre en œuvre ; le thème y est parfois surreprésenté, parfois presque absent ; la voix y est parfois considérée comme une simple réalité sonore, parfois comme un support expressif et une caractéristique personnelle. Tout au plus peut-on dire qu'indépendamment des variations quantitatives et qualitatives, parfois très importantes, qui s'observent d'un roman à l'autre et qu'il serait vain de négliger, une légère tendance se dégage, qui consiste à considérer de plus en plus la voix comme un médium, dans sa matérialité sonore, et de moins en moins comme la marque voire la signature d'une personnalité dans sa singularité ou comme le support expressif de son ressenti.

Cette instabilité de la question de la voix dans les romans de Marguerite Duras ne saurait bien sûr être appréhendée à ce seul niveau lexical. Elle doit surtout être construite comme tension : elle n'est finalement qu'une facette d'une instabilité plus générale que j'avais essayé de faire valoir dans l'introduction au tome III des *Œuvres complètes* parues dans la Bibliothèque de la Pléiade. Il y a en effet chez Duras une double postulation entre d'une part une fascination pour l'expérience la plus personnelle et la surexpression des sentiments les plus forts, et d'autre part — par simple impossibilité d'atteindre cette plénitude de la présence au monde et à soi — une tentation du neutre, de l'évanescence, de la sous-expressivité.

J'ai regardé les choses de très près, d'un peu trop près sans doute, et je me propose maintenant de prendre un recul considérable. On sait en effet que la relation que la littérature narrative a entretenue avec la catégorie de voix s'est nettement renforcée sur une période qui recouvre exactement la production romanesque de Marguerite Duras. On s'accorde ainsi généralement pour dire qu'à la sensibilité « orale » de la fin du XIX^e siècle, principalement caractérisée par un intérêt pour les pratiques langagières populaires et un souci lexical que reflète également le développement des dictionnaires d'argot, a succédé

— après une période intermédiaire emblématisée par l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline
— une période « vocale » bien différente.

Par commodité, on fait débiter celle-ci en 1950, sachant que les dates rondes ne valent que par leur approximation. Cette période « vocale » fut caractérisée par une modification de la relation de la prose littéraire à la langue parlée. Celle-ci ne fut plus réduite à sa variante « populaire » et à un ensemble de faits lexicaux ou de marqueurs plus ou moins conventionnels : apocopes diverses (« T'as raison » pour « Tu as raison »), chute du *ne* de la négation, du *il* impersonnel, etc. Ce ne fut plus tant (puis plus du tout) la volonté de rendre compte des parlures et sociolectes qui fut au cœur de la relation que la prose romanesque entretenait avec la langue parlée. On voulut désormais retrouver le rythme et l'efficacité de la pratique orale commune et « faire entendre une voix » derrière le texte⁹.

C'est ce que Roland Barthes appela « l'écriture à haute voix » ou l'« écriture vocale », dont certains textes de Samuel Beckett fournissent par exemple une bonne illustration :

Je crois que je n'oublie rien. Ce serait bien. Peut-être que je mettrai l'homme et la femme dans la même, il y a si peu de différence entre un homme et une femme, je veux dire entre les miens. Peut-être que je n'aurai pas le temps de finir. D'un autre côté, je finirai peut-être trop tôt. Me voilà à nouveau dans mes vieilles apories. Mais est-ce là des apories, des vraies ? Je ne sais pas. Que je ne finisse pas, ça n'a pas d'importance. Mais si je devais finir trop tôt ? Pas d'importance non plus¹⁰.

Ce « style vocal » n'a plus pour référence l'oral populaire mais l'oral commun, celui que chacun pratique, quelle que soit sa classe sociale ou son niveau d'éducation. Le texte « vocal » fonctionne comme s'il était « dit » et non « écrit » : pour « faire entendre une voix », il procède notamment par ajouts au-delà du point final, par retours reformulateurs ou correctifs, par sous- ou surponctuation ; il met en scène ses hésitations, ses remords, son incomplétude ; il assouplit la contrainte grammaticale, au point que l'on obtient parfois une sorte d'accumulation asyntaxique d'apparence confuse.

Le texte se donne alors comme un discours « spontané » et non « planifié » ; il ne présente plus la netteté linéaire de l'écrit. C'est ce « style vocal » qu'illustre ce bref échantillon de *La Vie matérielle* de Duras en 1987 : « Très vite c'était fini, les lieux publics ou danser, de mon temps, je parle des femmes¹¹. » Un tel énoncé procède « vers la

⁹ Pour une brève synthèse, voir Gilles Philippe, « Langue littéraire et langue parlée », dans G. Philippe & Julien Piat, dir., *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009, p. 57-90.

¹⁰ Samuel Beckett, *Malone meurt*, Paris, Minuit, 1951, p. 10.

¹¹ *La Vie matérielle* (1987), *OC4*, p. 318.

UNE CERTAINE GÊNE À L'ÉGARD DE LA VOIX ?

droite » : le pronom *ce* ne trouve son référent qu'après coup (« les lieux publics ou danser » pour « le droit d'aller dans les lieux publics ou de danser ») et fait l'objet ensuite l'objet de deux ajouts de précision, dès lors que la locutrice prend conscience que son propos est trop vague par son ampleur temporelle (dès lors réduit : « de mon temps ») ou actancielle (également réduit *a posteriori* : « je parle des femmes »).

C'est bien ainsi que nous parlons en effet, et la reproduction de cette rythmique peut légitimement créer un « effet de voix ». Il n'est d'ailleurs guère étonnant que ce modèle de déroulement phrastique soit si bien attesté dans *La Vie matérielle* : le livre est issu de la transcription d'entretiens enregistrés. Mais on sait que Duras a voulu ou cru retrouver dans cette disposition syntaxique et cette rythmique l'image même de son écriture romanesque (elle s'en étonne même dans le liminaire : le livre est « loin du roman mais plus proche de son écriture »), voire une forme d'idéal stylistique : « Je voudrais écrire un livre [...] comme je vous parle en ce moment. C'est à peine si je sens que les mots sortent de moi »¹².

On dira que c'est là une variante de ce que Duras put appeler l'« écriture courante » et qu'*Emily L.* illustre la même année : « Et puis voilà qu'elle avait recommencé. / Ça avait duré un an. / Elle avait écrit des poésies. Quinze. Quinze poésies¹³. » Cette « écriture de l'urgence », comme elle le dit également, qui aurait été enfin trouvée avec *L'Amant* : « Je vois que Dô et mon frère ont toujours eu accès à cette folie. Que moi, non, je ne l'avais jamais encore vue. Que je n'avais jamais vu ma mère dans le cas d'être folle. Elle l'était. De naissance. Dans le sang¹⁴. »

Mieux encore, on voit parfois dans cette prose « vocale » le prototype même du « style » de Marguerite Duras, ce qui revient à y faire valoir un alignement sur le déroulé naturel de la parole commune, qui réaliserait les propriétés ainsi décrites par Françoise Gadet : « Tout oral ordinaire spontané exhibe structures inachevées, interruptions, reprises, répétitions, ruptures, lapsus, hésitations¹⁵... » De fait, ces propriétés semblent bien se retrouver dans l'écriture de *L'Amant* :

L'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas. Il n'y a jamais de centre. Pas de chemin, pas de ligne. Il y a de vastes endroits où l'on fait croire qu'il y avait quelqu'un, ce n'est pas vrai il n'y avait personne. L'histoire d'une toute petite partie de ma jeunesse je l'ai plus ou moins écrite déjà, enfin je veux dire, de quoi l'apercevoir, je parle de celle-ci justement, de celle de

¹² *Ibid.*, p. 307 et 383.

¹³ *Emily L.* (1987), *OC4*, p. 433.

¹⁴ *L'Amant*, *OC3*, p. 1471.

¹⁵ Françoise Gadet, « La langue française au xx^e siècle. L'émergence de l'oral », dans Jacques Chaurand, dir., *Nouvelle histoire de la langue française*, Paris, Seuil, 1999, p. 595.

la traversée du fleuve. Ce que je fais ici est différent, et pareil. Avant, j'ai parlé des périodes claires, de celles qui étaient éclairées¹⁶.

En prenant les oripeaux de la parole portée par la voix, l'écrit ici « bredouille », pour reprendre une image proposée par Roland Barthes :

La parole est irréversible, telle est sa fatalité. Ce qui a été dit ne peut se reprendre, *sauf à s'augmenter* : corriger, c'est, ici, bizarrement, ajouter. En parlant, je ne puis jamais gommer, effacer, annuler ; tout ce que je puis faire, c'est de dire « j'annule, j'efface, je rectifie », bref de parler encore. Cette très singulière annulation par ajout, je l'appellerai bredouillement¹⁷.

On croit enfin tenir un résultat tangible : qu'importe l'instabilité de la présence et des emplois du mot *voix* dans les récits, le style de Duras se serait peu à peu « vocalisé » ; l'auteur aurait décidé de faire « entendre une voix » dans le déroulement même de la phrase écrite. Tout semble alors simple : garder cette « fatalité » de la parole, pour reprendre le mot de Barthes, tel aurait aussi été le souhait de Duras, et il fonderait cet art d'écrire qu'expriment les dernières lignes d'*Emily L.* :

Je vous ai dit aussi qu'il fallait écrire sans correction, pas forcément vite, à toute allure, non, mais selon soi et selon le moment qu'on traverse, soi, à ce moment-là, jeter l'écriture au-dehors, la maltraiter presque, oui, la maltraiter, ne rien enlever de sa masse inutile, rien, la laisser entière avec le reste, ne rien assagir, ni vitesse ni lenteur, laisser tout dans l'état de l'apparition¹⁸.

Une certaine gêne à l'égard de la voix ?

Mais, ici encore, quelque chose ne fonctionne pas très bien. Ce ne sont plus les chiffres, cette fois, ce sont les dates. Duras a eu, en quelque sorte, une « vocation » tardive : sa conversion à la « vocalité » ne s'est vraiment faite que dans les années 1980, c'est-à-dire bien tard. Non que l'on n'en trouve bien sûr des traces dans ses romans des années 1950 et 1960, mais jamais avec la radicalité délibérée que l'on peut observer chez d'autres auteurs qui lui furent contemporains : le dernier Céline, le premier Pinget, etc.

¹⁶ *L'Amant*, OC3, p. 1458.

¹⁷ Roland Barthes, « Le bruissement de la langue » (1975), *Œuvres complètes*, t. IV, Paris, Seuil, 2002, p. 800.

¹⁸ *Emily L.*, OC4, p. 467.

UNE CERTAINE GÊNE À L'ÉGARD DE LA VOIX ?

Les chiffres nous avaient désarçonnés, maintenant ce sont les dates. Mais ce décalage chronologique nous autorise une première hypothèse : il y a peut-être quelque chose qui gêne Duras dans la voix, et cette chose, c'est peut-être le corps. Selon Barthes en effet, ce que cherche l'« écriture vocale », « c'est un texte où l'on puisse entendre le grain du gosier, la patine des consonnes, la volupté des voyelles, toute une stéréophonie de la chair profonde : l'articulation du corps, de la langue, non celle du sens, du langage¹⁹. » Barthes y revint à plusieurs reprises, notamment lors d'un texte célèbre paru en mars 1974 dans *La Quinzaine littéraire* :

Cela rejoint une dernière perte, infligée à la parole par sa transcription [...] : ce sont des appels, des modulations — dirais-je, pensant aux oiseaux : des chants ? — à travers lesquels un corps cherche un autre corps. [...] Transcrire, la parole change évidemment de destinataire, et par là même de sujet, car il n'est pas de sujet sans Autre. Le corps, quoique toujours présent (pas de langage sans corps), cesse de coïncider avec la personne, ou, pour mieux dire encore : la personnalité²⁰.

Je ne suis pas certain que Barthes ait eu raison de penser que le « tournant vocal » pris par la littérature de son temps ait également été un « tournant corporel ». Si cela fut vrai pour quelques auteurs, n'en doutons pas, la liste serait longue de ceux à qui le raisonnement s'appliquerait mal. Mais il me semble en tout cas que cette « corporéité » de la voix a tout particulièrement gêné Marguerite Duras.

J'ai dit en introduction que je souhaitais prendre à rebours d'idée que celle-ci fût par excellence l'écrivaine de la voix, et voici que je retombe sur un des acquis les plus anciens de la critique : chez Duras, la voix est doublement désincarnée, suivant les deux sens que les lexicographes donnent au mot *voix*. Elle est en effet d'abord désincarnée comme medium. La langue, on le sait, se réalise sous trois formes, écrite, mentale et vocale, et cette troisième réalisation implique un corps parlant ; or Duras a, plus que tout autre, découplé la voix et le corps. La possibilité d'un tel découplage fut même l'un des grands attraits que le cinéma exerça sur elle et sans aucun doute une des raisons pour lesquelles celui-ci finit par prendre chez elle l'avantage sur le théâtre, si bien que ce que Duras put dire de *La Femme du Gange* vaudrait de façon générale pour ses films : « Mais, quand je parle de la voix, c'est la voix brûlée, c'est les voix *off*, les voix..., c'est pas des femmes²¹. » La voix n'intéresserait donc pas Duras en tant qu'elle émane d'un corps parlant, d'un corps visible.

¹⁹ R. Barthes, *Le Plaisir du texte* (1973), *Œuvres complètes*, t. IV, p. 261.

²⁰ R. Barthes, « De la parole à l'écriture » (1974), *Le Grain de la voix*, Paris, Seuil, 1981, p. 6-7.

²¹ *Les Parleuses*, OC3, p. 48.

Ces mots sont empruntés aux *Parleuses*, le premier texte où Duras put faire le point sur son esthétique, et cela précisément à une époque généralement retenue comme marquant le tournant de son œuvre. La doctrine vocale de Duras y apparaît alors bien en place ; on la retrouve dans ce bref échange avec Xavière Gauthier, dont la première phrase m'a servi de point de départ :

[GAUTHIER] — C'est extrêmement important, la voix, dans vos livres.

[DURAS] — C'est des voix publiques, des voix qui ne s'adressent pas. De même qu'ils ne vont pas, ils ne s'adressent pas.

[GAUTHIER] — Et même, est-ce qu'elles partent de la personne, les voix ?

[DURAS] — Peut-être pas²².

Nombreuses et bien connues sont les formes prises, dans le cinéma de Duras, par le découplage du corps et de la voix : ce sont les « deux films » de *La Femme du Gange*, le « film des voix » et le « film des images » ; ce sont les voix anonymes de *Détruire dit-il* ou d'*India Song* ; c'est encore le réemploi de la bande-son de ce dernier film sur d'autres images dans *Son nom de Venise dans Calcutta désert* ; c'est l'écran noir de *L'Homme atlantique*, etc. Dans *Agatha et les lectures illimitées* (1981), on voit le corps de la comédienne, mais on entend la voix de Duras : « On m'a demandé pourquoi j'avais pris Bulle Ogier [...] et qu'elle ne dise rien, qu'elle se taise. Je pense que c'était pour la séparer de sa voix, pour qu'on la voie, que sa voix soit la mienne, tenue par moi²³. »

La seconde modalité prise par la désincarnation de la voix dans ce que l'on pourrait appeler l'œuvre « vocale » de Duras touche à la seconde acception que reçoit le terme selon les lexicographes : la voix comme identité sonore d'un individu et comme support expressif d'une émotion. La chose, là aussi, est bien connue : Duras était adepte de la voix blanche, neutre, inexpressive, atonale : un texte doit être dit et non « joué ». Et elle a évoqué cet idéal par diverses alliances de termes : « voix impossible, inaudible », « voix silencieuses », « voix irréaliste » et même « voix écrite »²⁴.

Cette dernière expression me retient tout particulièrement, parce qu'elle nous reconduit à la première acception du mot *voix*, comme medium sonore qui s'opposerait en tant que tel aux deux autres modes de réalisation du langage : écrit et mental. Or, Duras promut une voix qui fût du côté de l'écrit (« C'est quand un texte est joué qu'on est au plus

²² *Ibid.*, p. 11.

²³ « Retake » (1981), repris dans *Le Monde extérieur*, OC4, p. 924.

²⁴ *Les Parleuses*, OC3, p. 119 ; « Seyrig-Hiss » (1976), repris dans *Outside* (1981), OC3, p. 1020 ; « Delphine Seyrig, inconnue célèbre » (1969), repris *ibid.*, 1024 ; *Les Yeux verts* (1980), OC3, p. 697.

UNE CERTAINE GÊNE À L'ÉGARD DE LA VOIX ?

loin de l'auteur. [...] Le *off*, c'est encore le lieu de l'écrit²⁵ ») ou une voix qui fût du côté du discours mental (« Dans *Le Camion*, il n'y a pas de mise en scène de la lecture, il y a une lecture, et ce que j'essaie de rendre, c'est ce que j'entends quand j'écris. C'est ce que j'ai toujours appelé la voix de la lecture intérieure²⁶ »). Et *Les Yeux verts* lie les deux dans un idéal de diction : « La lecture se propose à voix haute de la même façon qu'elle s'est proposée pour vous seul, la première fois, sans voix²⁷. » Face à l'« œuvre vocale » filmique, nous voici à notre tour « sans voix » : le travail sur la voix est omniprésent dans le cinéma de Duras, mais c'est une voix inexpressive, n'émanant de personne. Duras veut la voix, mais pas le corps dont elle provient ; elle veut la voix, mais pas la personnalité ou l'émotion qui s'y reflètent. Tout au long des années 1970 et au début des années 1980 encore, elle ne cessa de travailler sur la voix dans ses films tout en veillant, dans son discours d'accompagnement, à minimiser, à contenir ou à nuancer l'importance de la catégorie.

Face à ce nœud de tensions, quelles conclusions tirer ? La première pourrait être générale et se donner comme un défi : il est trop simple de dire que Duras fut par excellence l'écrivaine de la voix, et l'on a vu qu'elle n'acquiesçait pas volontiers, peut-être pas du tout, à ce que Xavière Gauthier constatait sur le mode de l'évidence : « C'est extrêmement important, la voix, dans vos livres. » Pris comme un ensemble, les romans de Duras ne témoignent d'ailleurs pas d'un intérêt particulier pour la question. Que Duras finît par devenir « vocale » ne signifie pas non plus que la voix lui ait fourni un instrument parfaitement adapté à son projet esthétique. Tout au contraire, elle en fit une sorte de medium privilégié *malgré* les problèmes qu'elle posait. C'est aussi, raison parmi d'autres, parce que la voix a gêné Duras qu'elle est passée du théâtre au cinéma (qui seul pouvait la désincarner) ; c'est peut-être encore, raison parmi d'autres, parce que la voix la gênait au cinéma qu'elle est revenue à la prose écrite.

Duras, on l'a vu, a été tout particulièrement intéressée par la voix comme réalisation possible de l'écrit, comme un écrit sans support écrit. C'est donc aussi du côté de l'écrit qu'il faut trouver la solution, ou plutôt le problème. Au moment de passer à l'« œuvre vocale », Duras a multiplié les déclarations contre l'écrit, parce que celui-ci lui semblait condamné à une langue artificielle et figée : « je ne peux plus du tout lire les romans, à cause des phrases²⁸ », etc. Au début des années 1980, Duras revint à l'écrit parce que son passage du côté de la voix ne l'avait pas non plus pleinement satisfaite, mais aussi

²⁵ « La voie du gai désespoir » (1977), repris dans *Outside*, OC3, p. 998.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Les Yeux verts*, OC3, p. 697.

²⁸ « La destruction la parole », entretien avec Jean Narboni & Jacques Rivette, *Cahiers du cinéma*, n° 217, 1969, p. 45.

parce que la littérature mettait désormais à sa disposition un protocole rédactionnel qui s'était débarrassé de la phrase : elle adopta alors, tardivement mais résolument, cette « écriture vocale » qui, depuis Beckett, Pinget et tant d'autres, avait fait ses preuves. Elle la radicalisa et en fut soudain l'emblème, parce que l'on vit — à tort peut-être, mais peu importe — une cohérence entre sa vocalité écrite des années 1980 et sa vocalité orale des années 1970.

Celle qui (en témoignent ses romans) n'avait jamais éprouvé d'intérêt stable pour la question de la voix, celle qui (en témoignent ses films) n'avait peut-être utilisé la voix que par défaut, simplement comme le moins médiocre des mediums, devint alors pour nous l'écrivaine même de la voix. Mais le paradoxe est moins grand qu'on ne pense. Assurément, Duras a toujours eu une attraction-répulsion pour l'émotion et le sentiment ; et cette attraction-répulsion se retrouve également face au support privilégié de l'émotion et du sentiment : la voix. Mais Duras a trouvé une solution esthétique à son problème esthétique. Ce problème esthétique, c'est celui du médium approprié, d'un médium qui dise à la fois le sentiment et son absence, sa fin, son « abolition »²⁹, un médium qui donne le sentiment comme une présence sur le mode de l'absence (le sentiment pourrait être, mais il n'est pas) ; cette solution de compromis, c'est la voix abolie, celle qui se donne également à nous comme une présence sur le mode de l'absence, comme émanant d'un corps qui n'existe pas. Un corps que l'on entend mais qui n'existe pas, c'est ce que l'on appelle un fantôme. Une voix que l'on entend mais qui n'existe pas, c'est ce que l'on appellera une voix fantôme. Et telle est donc, par une pirouette qui tient du coup de génie plus que du paradoxe, la solution esthétique que Duras a trouvée à son problème esthétique.

Gilles PHILIPPE

²⁹ « C'est l'abolition du sentiment, oui, c'est ça qui m'intéresse », dans « Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein* » (1964), dans *Dits à la télévision. Entretiens avec Pierre Dumayet*, Paris, Atelier/EPEL, 1999, p. 19.